2
¿Qué es la poesía?

La poesía y la prosa

Un poema es una declaración moral, verbalmente inventiva y ficcional en la que es el autor, y no el impresor o el procesador de textos, quien decide dónde terminan los versos. Esta definición tan anodina, antipoética hasta el extremo, podría ser la mejor que podemos lograr. Antes de diseccionarla parte por parte, fijémonos en lo que no dice, en vez de en lo que dice.

Para empezar, no hace referencia alguna a la rima, el metro, el ritmo, las imágenes, la dicción, el simbolismo o a elementos semejantes. Esto se debe a que hay muchos poemas que no hacen uso de ellos, y mucha prosa que sí lo hace. La prosa puede contener rimas internas, y con mucha frecuencia recurre al ritmo, a las imágenes, al simbolismo, a la musicalidad de las palabras, las figuras retóricas y al lenguaje elevado. Wallace Stevens es rítmico, pero también lo es Marcel Proust. La prosa de Virginia Woolf está mucho más cargada de metáforas que la poesía de John Dryden, por no hablar de la de Gregory Corso. Encontramos un lenguaje más retóricamente intensificado en Joseph Conrad que en Philip Larkin.

Es cierto que la prosa generalmente no recurre a la métrica. En general, la métrica, como la rima del final de los versos, es propia de la poesía; pero no puede considerarse parte de su esencia, ya que hay tantos poemas que sobreviven bastante bien sin ella. Nos queda, pues, sólo la longitud de los versos, que el propio poeta decide. Pero incluso esto no es del todo cierto: un tipo determinado de métrica puede condicionar dónde deben terminar los versos. Pero el poeta escoge la métrica sometido, cuando menos, a ciertas restricciones. De un dramaturgo que escribiera por el año 1600 se esperaba normalmente que empleara el verso blanco, mientras que un satírico que escribiera por 1750 probablemente considerara que los pareados heroicos eran la forma más apropiada.

Dónde termine un verso en poesía puede que no sea siempre significativo, pero siempre puede hacerse que lo sea. Puede incluso que actúe como una forma de imagen, del tipo que F. R. Leavis discierne en los siguientes versos de la oda «To Autumn» [«Al otoño»], de John Keats:

> And sometimes like a gleaner thou dost keep
> Steady thy laden head across a brook...
>
> [Y a veces como una espigadora mantienes
> firme tu carga sobre la cabeza al cruzar un arroyo...]

«Conforme saltamos en la división de los versos de *keep* a *steady* –indica Leavis–, se nos lleva a componer, por analogía, el porte erguido y firme de la espigadora mientras cruza de una piedra a otra»[1]. El lector puede considerar el comentario como genuinamente perspicaz, o meramente una versión más elaborada de cierto género de crítica que afirma que percibe las estocadas y los mandobles de los floretes en las silbantes sibilantes de una descripción poética de un duelo.

La prosa, por el contrario, es el tipo de escritura en el que es totalmente indiferente dónde terminen los renglones. Es un asunto meramente técnico. Con todo, no hay apenas ningún recurso considerado «poético» del que no se aproveche algún texto en prosa. La prosa puede ser lírica, introspectiva y estar llena de sentimientos delicados, mientras que la poesía puede relatar narraciones sobre los conflictos por la distribución de las tierras en la Irlanda del siglo XIX. La separación entre una y otra está ya madura para su desmantelamiento.

Consideremos, por ejemplo, este texto agriamente misógino de D. H. Lawrence:

> The feelings I don't have, I don't have.
> The feelings I don't have, I won't say I have.
> The feelings you say you have, you don't have.
> The feelings you would like us both to have, we neither of us have.
>
> The feelings people ought to have, they never have.
> If people say they've got feelings, you may be pretty sure they haven't got them.
>
> So if you want either of us to feel anything at all,
> You'd better abandon all idea of feelings altogether.
>
> («To Women, As Far As I'm Concerned»)

> [Los sentimientos que no tengo, no los tengo.
> Los sentimientos que no tengo, no diré que los tengo.
> Los sentimientos que dices que tienes, no los tienes.
> Los sentimientos que quisieras que tuviésemos, ni tú ni yo los tenemos.
>
> Los sentimientos que la gente debería tener, no los tiene.
> Si la gente dice que experimenta sentimientos, puedes estar seguro de que no los tiene.
>
> Por eso, si quieres que alguno de nosotros sienta algo,
> mejor abandona cualquier idea de sentimientos.
>
> («A las mujeres, por lo que a mí respecta»)]

[1] F. R. Leavis, *The Common Pursuit*, Hammondsworth, 1962, p. 17.

¿Qué hace de esto un poema? Desde luego, no las cualidades de su lenguaje, que resulta agresivamente prosaico. Este texto es tan tosco y directo en su lenguaje como en sus actitudes. El poema no tiene rima (a no ser que consideremos la repetición de *have* como rima), ni emplea un metro (está escrito en el llamado verso libre). También evita el simbolismo, la alegoría, el lenguaje figurativo, la ambigüedad, la metáfora, las connotaciones sugestivas y elementos de ese cariz. En vez de explorar intrincados estados de los sentimientos, rechaza airadamente ese empeño. Sin embargo, maneja el ritmo y la repetición para argumentar. E iniciar esta pauta rítmica implica prestar atención a los finales de los versos. Si no hubiese división entre versos, como en la prosa, ese rítmico martilleo esencial, como el de alguien que golpea con el puño una mesa, se perdería fácilmente. Así que hay razones en componer un texto como poema. Al presentarlo distribuido en versos en la página, el agresivo y medido impacto de los versos, los cuales dan la impresión de terminar con una tanda de golpes iracundos, es puesto claramente de manifiesto. Igual le ocurre al paralelismo entre ellos, ya que cada verso teje una variación del anterior. Y esta sensación de repetición mecánica muestra parte del empobrecido estado emocional del hablante, así como de su irritabilidad sexual.

La repetición también participa en otro de los efectos del poema: que a pesar de estar caracterizado por el mal humor, es divertido en cierta medida. Su franqueza a lo «dejémonos de rollos», su terco rechazo a entrar en detalles o explicarlos, nos hace sonreír, igual que nos ocurriría con alguien que estuviese quitándose los callos de los pies apoyado sobre una elaborada silla rococó de principios del siglo XVIII. En el descaro del poema encontramos algo retorcidamente divertido, que nos permite disfrutar de un momentáneo respiro de las rigurosas complejidades de los sentimientos. Éste es el tipo de sinceridad violenta que estaríamos tentados a concedernos, si no fuéramos tan temerosamente educados. Los versos son maravillosamente directos. De hecho, que el poema resulte cómico y hosco al mismo tiempo forma parte de su particular impacto emocional. Si su salvaje desprecio por los sentimientos refinados va totalmente en serio, en cierto sentido también se está burlando de sí mismo por imitación, o al menos, es consciente con ironía de su propia exasperación. El enfático estribillo «I don't have», «you don't have», «we don't have», «neither of us have» [«no los tengo», «no los tienes», «no los tenemos» «ni tú ni yo los tenemos») constituye un ejemplo de agudeza malograda por exceso. Tiene el aire de una adivinanza cómica. El juego de palabras muestra que el poeta se encuentra distanciado de su propia rabia.

Por supuesto, debe haber una pequeña pausa plena de suspense en mitad de cada verso después de la primera aparición del verbo *have* [tener], como hace un monologuista a punto de rematar su chiste. (En la poesía en inglés, al contrario que en otras, una pausa puede darse en cualquier punto del verso.) Cada verso resulta en este sentido un pequeño drama, tirando de la alfombra sobre la que está la persona a la que el ha-

blante se dirige. Es fácil imaginarse la voz del hablante ascendiendo sugerentemente al decir «The feelings you say you have» [«Los sentimientos que dices que tienes»], para luego descender abruptamente y contrastar con la simpleza prosaica de «you don't have» [«no los tienes»]. No es el tipo de texto que se pueda pronunciar con facilidad en el inglés *estándar*. En el lenguaje empleado hay mucho que sugiere el habla de provincias del propio Lawrence.

Puede verse, pues, por qué le conviene al poema estar distribuido en versos. Es poesía también porque realiza una declaración «moral», idea que examinaremos en breve. Y denominarlo poema, un título que el autor le confiere por medio de la disposición de las palabras en ese modo, sugiere que tiene relevancia más allá de él mismo y su pareja, o quien sea el interlocutor. Examinaremos esta idea en un momento. Incluso así, los versos tienen tan poco en común con el usual tópico de lo poético como pueden. Y por esta razón, sus formas reflejan su contenido. Su brusquedad hacia los cultos de los sentimientos afectados se hace patente en su calculado lenguaje tosco, con su sentido de áspera inmediatez.

Poesía y moral

La palabra «moral» siempre supone un problema, y no menos en las culturas anglosajonas. Sugiere códigos y prohibiciones, severas constricciones, comportamiento civilizado, y rigurosas distinciones entre lo que está bien y lo que está mal. Este intimidante concepto de la moralidad fue el que movió al filósofo Bertrand Russell a decir que los Diez Mandamientos deberían venir acompañados con esa especie de nota aclaratoria que a veces se lee en los exámenes de diez preguntas: «Sólo deben contestarse seis». Si la poesía trata del placer, la moral podría considerarse su opuesto. En realidad, la moralidad en su sentido tradicional, antes de que los defensores de la obligación y el deber le echasen el guante, es el estudio del modo de vivir más plenamente y más alegremente; y el término «moral» en este contexto hace referencia a un enfoque cualitativo o evaluativo de la conducta humana y la experiencia. El lenguaje de la moral no sólo incluye términos como bueno o malo, justo o injusto: su vocabulario se extiende a calificativos tales como «imprudente», «exquisito», «plácido», «sardónico», «vivaz», «resistente», «delicado», «indiferente» o «cascarrabias». Todos ésos son tan términos morales como «santo» o «genocida». La moralidad tiene que ver con el comportamiento; no sólo con el buen comportamiento. Los juicios morales incluyen declaraciones tales como «Sus afirmaciones resultaban más inquietantes que tranquilizadoras» o «A este malhechor habría que sacarle los ojos». El vocabulario de la crítica literaria es, en su mayor parte, moral, con una mezcolanza de términos técnicos o estéticos.

«Moral», en su acepción tradicional, contrasta no con «inmoral», sino con términos como «histórico», «científico», «estético» o «filosófico». No se refiere a un ámbito bien diferenciado de la experiencia humana, sino al conjunto de esa experiencia considerada desde un ángulo particular. Los psicólogos, por ejemplo, pueden estar interesados en las contracciones musculares que hacen que mi brazo se alce; los sociólogos en cuántas otras personas votaron lo mismo que yo; los estudiosos de la estética y el arte en cómo ese súbito gesto hizo que la luz moteara y reluciese en la manga de mi chaqueta; y los filósofos en cómo de libre se podía considerar que fuese el movimiento del brazo. Pero un moralista está interesado en los valores en los que se fundó mi decisión, los fines humanos a los que pretendía servir, o hasta qué punto puede contribuir a promover el bienestar común. En este sentido, todos somos moralistas; y los artistas, quienes por necesidad tratan con valores y cualidades, lo son sin duda más que la mayoría.

Los poemas son declaraciones morales, entonces, no porque emitan juicios severos según un determinado código, sino porque tratan de valores humanos, de significados y propósitos. Por lo tanto, otro antónimo de la palabra «moral» en este sentido podría ser «empírico». Una oración como «Ella estaba de pie delante de la inmensa puerta labrada de la catedral, inclinando la cabeza» es objetiva, o empírica, mientras que una oración como «Ella estaba de pie delante de la inmensa puerta labrada de la catedral, inclinando la cabeza por la tristeza» es de índole moral. Un verso como «Me monté en mi moto y armé un buen taco» no es aún un poema, aunque sea un verso con regularidad métrica (endecasílabo). Así que podría añadir otro verso: «atropellando a un marino retaco». Esto ya es más halagüeño, pues tenemos otro verso de la misma medida, junto a la rima y a la aliteración en «r». Pero lo que hemos obtenido hasta ahora es meramente descriptivo: no realiza ninguna declaración moral. Así que se podría añadir:

> La muerte cae de arriba como un rayo;
> ni lo más pequeño le da esquinazo*.

Y ya tenemos un poema, si bien, uno bastante lamentable.

Casi todas las obras literarias incluyen proposiciones objetivas, pero lo que las convierte en obras literarias es que esas proposiciones no se incluyen por su objetividad, a la manera de afirmaciones como «Manténgase a la izquierda» [«Keep Left»] en las carreteras inglesas. Declaraciones obje-

---

* Los versos en inglés con los que Eagleton ilustra su argumentación son los siguientes tetrámetros yámbicos: «I rode my cycle into town / And ran a short-legged sailor down. / Death falls like lightning from the sky; / Nothing too small to 'scape its eye». El autor hace referencia a la aliteración en el segundo verso. *[N. del T.]*

tivas como esas siempre pueden emplearse para efectos no objetivos, como ocurre con el símbolo y la metáfora. «Keep left» puede tener connotaciones políticas y empíricas. Disponemos ya de un grueso archivo de poemas que utilizan la señal del metro de Londres «Mind the Gap» [«Cuidado con el hueco»] con efectos simbólicos. En estos casos, dos significados –uno empírico, el otro moral– forman una unidad. Pero las declaraciones objetivas o empíricas pueden surgir en las obras literarias porque juegan un papel en su plan moral general. Balzac podría necesitar proporcionarnos cierta cantidad de información sobre las cloacas de París, por ejemplo, para hacer que un argumento avanzase. Estos hechos no se incluyen meramente a título informativo, del mismo modo que «Eres un canalla detestable» no es mera información. Ésta es la causa por la que no es tan importante si los poetas, al contrario que los cirujanos cerebrales o los ingenieros aeronáuticos, se equivocan en su trato de los hechos.

Con todo, equivocarte de modo *desorbitado* al tratar los hechos puede constituir una diferencia de índole «moral». Samuel Johnson, por ejemplo, no podía disfrutar de una obra literaria que él considerara inmoral; pero tampoco podía hacerlo con una que le pareciera, en cierto obvio sentido, inexacta. Por esta razón desaprueba cuando Milton, en su poema *Lycidas*, habla de Lycidas (el poeta Edward King) y de sí mismo del siguiente modo: «Drove afield, and both together heard / What time the grayfly winds her sultry horn, / Battening our flocks with the fresh dews of night...» [«nos encaminamos a los campos, y juntos escuchábamos / la hora en que la moscarda toca su lúbrica trompeta, / alimentando rebaños con rocío de la noche...»]. Johnson indica con irritación en su *Lives of the Poets* [*Vidas de los poetas*] que sabemos con total seguridad que los dos hombres no hicieron nada parecido. De hecho, apenas se conocían. Los lectores del presente están más dispuestos a concederle a Milton un margen de licencia poética; pero esto no quiere decir que toleremos de buena gana cualquier disparate sobre lo objetivo en nuestra poesía. Nuestro disfrute de las obras literarias puede verse disminuido si cometen errores empíricos graves. Si el poeta da la impresión de creer que Abraham Lincoln era una mujer de la tribu tuareg, o que Estocolmo se hundió sin dejar rastro en el siglo V a.C., con toda probabilidad nos sentiríamos menos cautivados por los fines retóricos a los que estos hechos pretenden servir.

Un ejemplo al caso es un verso de Dylan Thomas sobre una mujer muerta: «Her fist of a face died clenched on a round pain» [«El puño de su cara se asió a un dolor redondo»]. Con toda su audacia metafórica y desenvoltura, el verso no se sostiene porque los dolores claramente no son redondos. La imagen sólo funciona si nos adscribimos a la idea de que el mundo tal como lo conocemos es falso. Como consecuencia, el verso resulta más grotesco que esclarecedor. Aunque la intención es que sea agresivamente físico, ha surgido más de la cabeza que del instinto. Se trata del tipo de comparación ingeniosa que se te puede ocurrir después de una noche de farra

en la ciudad, algo que escribes con excitación a las dos de la mañana; pero llevarlo al papel en la sensata luz del día y mostrarlo al público demuestra una alarmante carencia de criterio. Esto no quiere decir que mientras leemos obras literarias a veces no aceptemos supuestos e hipótesis que no admitiríamos alegremente en la vida real. A esto se lo conoce como la suspensión de la incredulidad *[suspension of disbelief]*. Pero hay límites para nuestra incredulidad, así como los hay para nuestra confianza.

No resulta fácil trazar una línea entre las declaraciones morales y las empíricas. Algunos filósofos de la moral, conocidos como realistas, afirman que las declaraciones morales describen el hecho tanto como lo hacen las declaraciones empíricas o científicas. Según esta teoría, decir «Eres un psicópata repugnante» es proporcionar una descripción tan fidedigna como decir «Mides un metro setenta y cinco». No se trata meramente de un modo de describir lo que siento por ti, o de recomendar un modo de comportarse contigo, como otras teorías modales afirman. Una forma similar de fundir lo moral y lo empírico se da en la literatura. Hay obras literarias como los seis volúmenes de *De rerum natura*, de Lucrecio, que constituyen un temprano tratado científico, o las *Geórgicas* de Virgilio, que son un ejemplo de manual de agricultura. Es cierto que las *Geórgicas* son también una obra moral, un panegírico de la Italia políticamente unificada que pretende promover ciertos valores conservadores romanos. Pero grandes fragmentos de la obra se ocupan de asuntos tan aparentemente antipoéticos como la apicultura y la ganadería. De hecho, de la Antigüedad a la Ilustración, la diferencia entre lo moral y lo empírico no es tan rígida como lo es en general para nosotros. La literatura del siglo XVIII podía incluir obras científicas, históricas y filosóficas.

Poesía y ficción

La diferencia entre lo empírico y lo moral no es la misma que la distinción entre realidad y ficción. Hay un buen número de declaraciones morales, como por ejemplo «algunos miembros de la Familia Real son individuos zopencos de gustos vulgares y de baja inteligencia», que no son ficción: no sólo porque no sean verdad, sino porque pertenecen al mundo real, no al de los poemas y las novelas. Un poema no sólo se ocupa de verdades morales; lo hace, además, de una manera ficcional. ¿Qué queremos decir con esto?

Volvamos al poema de D. H. Lawrence. Lo que pretendíamos al llamarlo poema es que no debe tomarse como una situación de la vida real –entre Lawrence y su pareja–. Lawrence podría no haber tenido pareja, y eso no afectaría en nada al texto. El poema no posee el mismo estatus que un fragmento de una carta de Lawrence a su mujer, incluso si es en realidad parte de una carta. Pudo ocurrir que Lawrence tomase un pasaje de una carta que

escribió a su mujer y lo reorganizase en la página en verso; pero al hacer eso cambió su estatus al permitir un modo diferente de respuesta en el lector. Distribuyendo los versos en la página, al mismo tiempo que por el ritmo y la prominencia que le da a la repetición, espera que el lector se relacione con sus palabras de un modo distinto del que abordamos una carta. La forma seccionada de los renglones en la página indica lo que podría considerarse como una interpretación apropiada de ellos. Proclama, por ejemplo, que éste es el tipo de género en el que lo que se trata es primordialmente moral en lugar de la verdad objetiva. Y en ese sentido difiere de un parte meteorológico, o de las instrucciones en una lata de sopa. No se pretende que consideremos el poema como aclaratorio de la vida matrimonial del autor, una relación que nos podría interesar tan poco como parece que le interesa a él, sino de los sentimientos y de las relaciones personales en general. Esto es un ejemplo del hecho de que el significado de una elocución depende no poco del tipo de lectura que espera.

«Ficcionalizar», por lo tanto, consiste en separar un texto escrito de su inmediato contexto empírico y hacer que sirva a propósitos más amplios. Denominar poema a algo es insertarlo en una circulación general, lo que uno no haría con una lista de lavandería. El simple hecho de escribir un poema, no importa lo urgentemente privados que sean sus materiales, es un acto moral, puesto que supone una cierta comunidad de respuesta. Lo que no quiere decir una uniformidad de respuesta. Simplemente por estar dispuesto en la página como está, ya ofrece un significado que es potencialmente compartible. Porque se ha liberado de su contexto original, o bien porque esa situación era completamente imaginaria, el significado de un poema no puede en rigor estar determinado por ellos. Puedo tener la certeza de lo que significa «Manténgase alejado del cráter del volcán» cuando estoy en la cima del monte Etna; pero un poema no se completa con un contexto ya confeccionado para entender sus palabras. En vez de eso, nosotros debemos proporcionarle un contexto, y siempre se dispone de un repertorio de distintas posibilidades para esto. Esto no significa que los poemas puedan significar lo que nos apetezca. «Y justificar los caminos del Señor a los hombres» [«And justify the ways of God to men»] no puede significar «Y taponar este pinchazo con goma de mascar» [«And fix my puncture with some chewing gum»], al menos no tal como está constituida la lengua inglesa en este momento. (Aunque en principio no hay ninguna razón por la que la palabra *gum* [goma] no pueda significar *men* [hombres]. Puede que lo haga en alguna lengua africana; o puede que sea una palabra de argot para *men* en alguna frase hecha en inglés poco conocida. En el dialecto inglés del norte, *gum* es un eufemismo de *God* [Dios], como en «By gum» [«Por Dios»].)

Por lo tanto, no estamos hablando de una trifulca verbal. Pero afirmar que los poemas se han liberado de su contexto original implica que la ambigüedad en cierta manera se ha incorporado a ellos, puesto que son

textos más inasibles y vagos que, por ejemplo, una solicitud de licencia de obras. Un poema es una declaración conferida a la esfera pública para que intentemos entenderla. Es un texto escrito que, por definición, nunca posee un único significado. Por el contrario, puede significar cualquier cosa que podamos plausiblemente interpretar, aunque la clave está en lo que consideremos «plausible». Hasta cierto punto, esto se puede afirmar de todo texto escrito, sea «imaginativo» o no. La escritura no es más que lenguaje que puede funcionar perfectamente en la ausencia física de su autor, lo que no ocurriría en las conversaciones de alcoba. Es trasportable de un contexto a otro. Pero esto es más evidente en el caso de la escritura ficcional, donde no tenemos ningún contexto material que cotejar. Incluso si un poema se ocupa de un hecho real, como el Motín del té de Boston, el hecho de que tenga una relación tan oblicua a la verdad empírica conlleva que no pueda contrastarse con ella. La poesía es lenguaje intentando significar en la ausencia de indicios materiales y limitaciones.

Un poema, por tanto, es el tipo de escritura que puede funcionar perfectamente bien en la ausencia de un lector o destinatario. No en la ausencia de *cualquier* destinatario (no existen poemas no leídos), sino en la ausencia de uno en concreto, como por ejemplo nuestro fontanero o nuestra pareja. Un poeta puede escribir versos destinados especialmente a un lector específico, como Catalina la Grande o Ringo Starr, pero para poder llamarlos poemas deben, en principio, ser también inteligibles para cualquier otro. A no ser que un poema sea potencialmente inteligible para otros, no será significativo tampoco para el poeta. Podrías escribir en un idioma privado que sólo tú conozcas; pero para codificar y decodificar tus experiencias de esta manera, de hecho, para poder manejar los conceptos «codificar» y «decodificar», necesitarías un idioma aprendido de otros y compartido con otros, que podrían en principio descifrar aquello que has escrito.

Muchos poemas no cuentan con un contexto que los origine, puesto que las experiencias de las que se ocupan son puramente imaginarias. No se ha partido de ninguna situación real. No tenemos ni idea de si Shakespeare, loco y desnudo, abominó con terribles maldiciones de sus traicioneras hijas mientras estaba en un brezal y, desde un punto de vista crítico, no tiene importancia si lo hizo o no. No es la experiencia *detrás* de *El rey Lear* lo que nos interesa, sino la experiencia que la obra *es*. T. S. Eliot declaró una vez que un poeta auténtico es aquel que ha escrito sobre experiencias antes de que le ocurrieran a él[2]. De todas formas, no todos los poemas presentan «experiencias»; ¿qué «experiencia» reflejan la *Iliada* de Homero o *El ensayo sobre la crítica* de Alexander Pope?

---

[2] Citado en John Haffenden, *William Empson: vol 1: Among the Mandarins*, Oxford, 2005, p. 112.

Con todo, esto no es todo lo que queremos decir cuando llamamos a esos trabajos ficcionales. «Ficcional» no significa primordialmente «imaginario». Por lo que concierne a la ficcionalización, no es relevante si la experiencia en cuestión tuvo lugar o no. Incluso si descubriéramos que realmente existió un huérfano en la época victoriana que se llamó Oliver Twist, esto no influiría en el modo en que entendemos la obra en la que aparece. Algunas de las experiencias recogidas en las novelas de Charlotte Brontë le ocurrieron en la realidad a ella, y otras no; pero no necesitamos distinguir unas de otras para responder a su escritura. Un lector completamente ignorante en historia podría disfrutar de *Guerra y paz* sin saber si Napoleón existió realmente.

Si «ficción» e «imaginario» no son lo mismo, se debe en parte a que no todas las experiencias imaginarias son ficción (las alucinaciones, por ejemplo), pero también puede volverse ficción un texto que tuviese originalmente fines objetivos. Las notas para el lechero suelen ser escuetas, directas, y estar escritas con gran economía de lenguaje; pero esto no le impediría notar a un lechero con inclinaciones poéticas que «Two skimmed, two semi-skimmed and one full cream» [«Una de desnatada, dos semi y dos enteras»] es un pentámetro yámbico. El significado de un enunciado está determinado en parte por el tipo de recepción que prevé; pero eso no garantiza que la recepción que va a encontrar sea ésa. Podemos leer ficciones como si no lo fueran, como ocurriría si estoy convencido de que *Crimen y castigo* contiene un mensaje secreto, exclusivo para mí, sobre el poco saludable estado de mis pies. O podemos leer discurso factual como ficción, lo que se puede dar si leemos una previsión meteorológica para despertar en nosotros un sentido sublime de la vastedad de los cielos y de los grandiosos poderes de la Naturaleza.

Un ejemplo distinto de esto es el poema de Alan Brownjohn «Common Sense» [«Sentido común»]:

> An agricultural labourer, who has
> A wife and four children, receives 20s a week.
> ¾ buys food, and the members of the family
> Have three meals a day.
> How much is that per person per meal?
>
> -From Pitman's *Common Sense Arithmetic,* 1917

> A gardener, paid 24s a week, is
> Fined 1/3 if he comes to work late.
> At the end of 26 weeks, he receives
> £30.5.3. How
> Often was he late?
>
> - From Pitman's *Common Sense Arithmetic,* 1917

... The table printed below gives the number
Of paupers in the United Kingdom, and
The total cost of poor relief.
Find the average number
Of paupers per ten thousand people.
- From Pitman's *Common Sense Arithmetic,* 1917

... Out of an army of 28.000 men,
15% were
Killed, 25% were
Wounded. Calculate
How many men were there left to fight?
- From Pitman's *Common Sense Arithmetic,* 1917

[Un trabajador agrícola, que tiene
esposa y cuatro hijos, gana 20 peniques a la semana.
Con ¾ compra comida, y los miembros de la familia
comen tres veces al día.
¿A cuánto sale una persona por comida?
- De *Aritmética de sentido común,* de Pitman, 1917

A un jardinero, que gana 24 peniques por semana, se
le descuenta 1/3 si llega tarde a trabajar.
Tras 26 semanas, recibe
30,53 libras. ¿Con
qué frecuencia ha llegado tarde?
- De *Aritmética de sentido común,* de Pitman, 1917

... La tabla a continuación muestra el número
de indigentes en el Reino Unido, y
el coste total invertido en ayuda a los pobres.
Encuentre la media
de indigentes por cada diez mil habitantes.
- De *Aritmética de sentido común,* de Pitman, 1917

... En un ejército de 28.000 hombres,
el 15% han
sido abatidos, el 25% han sido
heridos. Calcule
cuántos hombres quedan para combatir.
- De *Aritmética de sentido común,* de Pitman, 1917]

Con toda seguridad, el poema no está dirigido a aquellos interesados en la historia de los manuales de aritmética. Más bien arroja luz sobre lo que en

diversas ocasiones se considera como sentido común, que es un asunto moral más que empírico, y, de ese modo, sobre los elementos de los que se ocupan los poemas. La matemática, supuestamente el más desapasionado de los lenguajes humanos, se muestra aquí interconectada con presunciones ideológicas. ¿Por qué habría que dar por cierto que los soldados que quedasen estarían dispuestos a seguir combatiendo? ¿Por qué no rendirse? Al quebrar los renglones del manual en la página. Brownjohn puede convertirlos en enunciados morales sin cambiar ni una palabra. Las oraciones de Pitman han quedado redirigidas. Han atesorado un significado distinto del que tendrían para un escolar de la Primera Guerra Mundial que intentase resolver esos cálculos.

La ficción, por tanto, no significa predominantemente «fácticamente falso». Hay muchas falsedades que no son ficticias, y, como hemos visto, una gran cantidad de enunciados factualmente verdaderos en las obras literarias. La palabra «ficción» es un conjunto de reglas sobre cómo hay que *emplear* ciertos tipos de escritura, al igual que las reglas del ajedrez no se ocupan de si las piezas del tablero son macizas o huecas, sino de cómo se mueven en él. La ficción nos da indicaciones sobre qué debemos hacer con los textos, no sobre lo verdaderos o falsos que son. Invita, por ejemplo, a que no los tomemos como proposiciones objetivas, o a que no nos preocupemos en exceso sobre si las afirmaciones fácticas que contienen son verdad o no. La ficción nos muestra que esas afirmaciones se incluyen para servir a una verdad moral; no están presentes como fines en sí mismas.

La ficción, por lo tanto, es ese espacio en el que lo moral prevalece sobre lo empírico, en el que nos interesa, por ejemplo, el significado del enredado pelo rojo de Fagin, no cuántos pelirrojos judíos corruptores de niños había en el Londres victoriano en realidad. Esto no vuelve estas cuestiones intrascendentes: revela mucho sobre Dickens que a uno de los únicos dos personajes judíos que aparecen en sus obras lo hiciese un villano. (El otro fue presentado favorablemente en un tenue intento de compensar el trato al anterior.) La manera en que los trabajos literarios manipulan la evidencia empírica puede ser parte de su significado moral. Y no se puede identificar esa manipulación sin investigación empírica.

Incluso así, si leemos *Oliver Twist* por su información histórica sobre los asilos de pobres, no estaremos leyendo la novela como ficción, aunque todo lo que hay en ella, incluida la información sobre los asilos victorianos, es ficción. Esta información es ficcional, como ya hemos visto, porque no está ahí por sí misma, sino como parte de un diseño retórico global. Está presente para contribuir a la construcción de lo que podríamos denominar una visión moral o un punto de vista; y es perfectamente posible que *a éste* lo consideremos como verdadero o falso, endeble o poderoso, frívolo o revelador. Pero las visiones morales no son verdad o mentira en el mismo sentido que las declaraciones objetivas lo son.

El hecho de que lo que está principalmente en juego en la literatura son afirmaciones morales en vez de empíricas implica que los escritores pueden

tergiversar éstas para servir a aquéllas. Aristóteles menciona que el poeta, al contrario que el historiador, no tiene por qué ser fiel a las cosas tal como son. Porque las obras literarias, incluyendo las novelas históricas, no están obligadas a ajustarse a los hechos históricos, pueden reorganizar esos hechos para resaltar su significado moral. Las narraciones normalmente reconfiguran el mundo para hacer una observación sobre él. Si estás escribiendo una novela sobre Byron, podría parecerte más apropiado que él muera luchando por la independencia de Grecia a que lo haga sin ninguna heroicidad a causa de unas fiebres durante las batallas, que fue como realmente acabó su vida. Podría parecerte incluso más «verdadero». La historia no siempre dispone los hechos en el orden más satisfactorio, o lleva a cabo sus acontecimientos del modo más convincente. Fue una estúpida distracción por parte de la historia hacer a Napoleón tan bajito, o amontonar tantas guerras en el siglo XX en vez de espaciarlas un poco más.

Si no tratamos *Oliver Twist* «ficcionalmente», corremos el riesgo de leerlo como un ejemplo más de auténtica biografía, y así pasar por alto sus implicaciones más profundas. Su impacto moral podría quedar amortiguado si tomamos la obra de modo literal. Sin embargo, para lograr conseguir ese impacto, la obra precisa de ese aire de realidad. Cuanto más realista es, más intensificado queda su significado moral; pero, por esa misma razón, más precario resulta. El ambiguo mensaje de una obra literaria es, entonces, «Tómame como real, pero no me tomes como real». En cierto sentido, los poemas, en particular los posrománticos, pueden parecer *más* reales, en el sentido de más vitalmente presentes, más sensorialmente específicos y emocionalmente intensos, que el deslustrado mundo cotidiano, tan cargado de abstracciones. En otro sentido, como ya hemos visto, los poemas son menos reales, al ser menos empíricos, que las otras formas de escritura.

Del mismo modo que se corre el riesgo de leer los poemas de modo demasiado literal, puede darse el peligro de generalizar en exceso su significado. Podemos llegar a persuadirnos, para nuestro error, de que todas las verdades morales que encontramos en la literatura son universalmente válidas. Podríamos leer *Oliver Twist* no como un retrato de una situación que es, en algún sentido, remediable, sino como una parte inmutable de la condición humana. Así nos encontraríamos a nosotros mismos adoptando el punto de vista de los comisarios victorianos de la ley sobre pobres, que sostenían que, en su mayor parte, la pobreza era resultado de designios divinos. Esto no dejaría de ser irónico, puesto que parte de los abusos sociales que la novela de Dickens presenta ya habían desaparecido para cuando la obra se publicó.

Generalizar el significado de un poema no quiere decir tratarlo como una alegoría de la verdad universal. Al contrario: parte del mérito de la poesía romántica y posromántica, como ya hemos indicado, consiste en restituir un sentido de especificidad en una sociedad cada vez más abstracta. Es algo así, quizá, lo que el delicado poema «Sea Violet» [«Violeta marina»], de H. D. (Hilda Doolittle), pretende hacer:

The white violet
is scented on its stalk,
the sea-violet
fragile as agate,
lies fronting all the wind
among the torn shells
on the sand-bank.

The greater blue violets
flutter on the hill,
but who would change for these
who would change for these
one root of the white sort?

Violet
your grasp is frail
on the edge of the sand-hill,
but you catch the light –
frost, a star edges with its fire.

[La violeta blanca
se perfuma en su tallo,
la violeta marina
frágil como ágata,
permanece contra todo el viento
entre conchas rotas
en el banco de arena.

Mayores, las violetas azules
se agitan en la colina,
pero ¿quién cambiaría por ellas
quién cambiaría por ellas
una raíz de la blanca?

Violeta
tu asimiento es débil
en el borde de la colina de arena,
pero coges la luz –
escarcha, una estrella orla con su fuego.]

Esta violeta no se pretende particularmente «simbólica». Pero eso no quiere decir que el poema sea simplemente una descripción de una flor individual, sin mayores, más complejas, resonancias. De hecho, una de esas resonancias se sostiene en el puro detalle sensual de la obra, en la

inquebrantable atención que dirige a esta frágil, vulnerable forma de vida. Es esta considerada sensibilidad hacia lo particular, si se quiere, lo que conforma en parte su significado general.

Podría decirse lo mismo de la poesía de la naturaleza de John Clare:

> When midnight comes a host of dogs and men
> Go out and track the badger to his den,
> And put a sack within the hole, and lie
> Till the old grunting badger passes by.
> He comes and hears – they let the strongest loose.
> The old fox hears the noise and drops the goose.
> The poacher shoots and hurries from the cry,
> And the old hare half wounded buzzes by.
> They get a forked stick and bear him down
> And clap the dogs and take him to the town,
> And bait him all the day with many dogs,
> And laugh and shout and fright the scampering hogs.
> He runs along and bites at all he meets:
> They shout and hollo down the noisy streets.
>
> («Badger»)

> [Cuando llega la medianoche, una hueste de perros y hombres
> sigue la pista del tejón hasta su madriguera,
> y pone un saco en la entrada, y acecha
> hasta que el viejo tejón pasa gruñendo.
> Llega y oye – al más fuerte lo dejan suelto.
> El viejo zorro percibe el sonido y deja caer el ganso.
> El cazador furtivo dispara y se aleja del chillido,
> y se oye a la vieja liebre herida pasar rozando.
> Con un palo en horqueta lo inmovilizan,
> y reúnen con palmadas a los perros y lo llevan al pueblo,
> y lo hostigan todo el día con muchos perros,
> y se ríen y gritan y asustan a los cerdos que andan sueltos.
> Él corre y muerde todo lo que encuentra:
> ellos dan voces e instigan las ruidosas calles.
>
> («Tejón»)]

La fuerza de estos versos cortantes, diligentemente enérgicos, no radica meramente en el modo despreocupado con que ignoran los adornos verbales, sino en su forma de resistirse a «simbolizar» la experiencia en cuestión, haciendo que hable pomposamente más allá de sí misma. El lenguaje de Clare es fibroso más que sugerente. Ambos aspectos del poema son aún más efectivos por darse de manera en absoluto afectada. No hay aquí un intento programado, al estilo de *Lyrical Ballads [Baladas líri-*

cas], de lograr el «lenguaje llano», simplemente una confianza de partida en el vigor y la flexibilidad del lenguaje común. «Buzzes» [«pasa rozando»] es un detalle especialmente logrado, uno que (como «viejo» zorro y «vieja» liebre) muestra no tanto una cualidad del animal mismo sino el sentimiento de familiaridad afectiva del poeta hacia él.

Aquí, como en otros sitios, Clare hilvana muchos de sus versos con otros por medio de la simple y repetitiva cópula «y», un recurso que también podemos encontrar, pero de manera más culturalmente consciente, en buena parte de la prosa norteamericana post-Hemingway. Evita la sintaxis solemne o sinuosa en favor de un decidido entusiasmo narrativo. Al contrario que poetas más «civilizados» del siglo XVIII, por ejemplo, muestra tendencia a no emplear oraciones subordinadas. No hay apenas subordinación gramatical de una cosa a otra, ni énfasis de algún elemento contra un fondo. En lugar de eso, todo parece existir en el mismo nivel, sin proporción ni perspectiva. Los versos están escritos en un rápido, atropellado tipo de pentámetro yámbico: acabamos un verso, pero, mientras lo hacemos, ya estamos expectantes por lo que hay al final del siguiente.

La estructura del poema es metonímica (consiste en unir elementos) en vez de metafórica (captar afinidades entre ellos). No hay, en apariencia, interés en una estructura general. Las cosas se disponen desordenadamente una junto a la otra porque así es como ocurre en la vida real. Aparte de un aire general de algarada y diversión, quizá un poco ofensivo para nuestros oídos ya más ecológicamente sensibles, el poema no necesita dar a entender ninguna actitud compleja a lo que presenta. Al contrario: el lenguaje se borra a sí mismo ante lo que presenta. Su presente simple captura la confusión de la caza tal como ocurre, pero es también un presente intemporal que sugiere que la persecución del tejón tiene una venerable tradición detrás. De ese modo, nuestra apreciación de los grandes quiebros dramáticos se mezcla con una cimentada apreciación de la costumbre y la estabilidad.

Poesía y pragmatismo

Otra manera de afrontar el tema de la ficción es declarar que los poemas nos invitan a tratar lo que dicen de modo «no pragmático». No se ocupan de lograr que se hagan las cosas en un sentido inmediato, práctico, incluso si pueden conseguir que se logre en un sentido más indirecto. El himno nacional británico, «God Save the Queen» [«Dios salve a la reina»], es un tipo de oración; una que, como en todas las plegarias, expresa la esperanza de que Dios será lo bastante generoso para conceder lo que se pide (en este caso, que salve a la monarca) como resultado directo de proferir las palabras. Pero el acto de habla es realmente no pragmático: le da voz a esa esperanza para expresar así reverencia al jefe del Estado. La mayoría de los británicos que entonan el himno nacional no quedan des-

ilusionados hasta el suicidio cuando, habiendo fervorosamente bramado sus versos, descubren que la reina sigue tan tozudamente sin salvar como siempre, tan completamente cicatera con sus siervos como lo era cuando empezaron a cantar.

Podríamos imaginarnos al legendario antropólogo de Alpha Centauri escuchar nuestra habla, no entendiendo lo que quiere decir, entre otros elementos, lograr que se hagan las cosas –al no captar las conexiones entre lo que dijimos y lo que hicimos, o incluso que tales conexiones existían–. En cierto sentido, estaría oyendo nuestro lenguaje como poesía, como una ceremonia verbal que existía como un fin en sí misma. Sin embargo, esta misma ceremonia es parte de lo que hacemos y tiene consecuencias prácticas para el resto de nuestro modo de vida. La poesía es una institución social. Tiene afinidades complejas con otras partes de nuestra existencia cultural. Tratar el lenguaje como no relacionado directamente con una situación material, por ejemplo, requiere una gran dosis de elaboración material.

La idea de la poesía como discurso no pragmático podría ilustrarse con este poema de William Carlos Williams, que parece un mensaje a su esposa:

This is Just to Say

I have eaten
the plums
that were in
the icebox

and which
you were probably
saving
for breakfast

Forgive me
they were delicious
so sweet
and so cold

[Esto es sólo para decirte

que he acabado
las ciruelas
que estaban en
la nevera

y que
probablemente

reservabas
para el desayuno

Perdóname
estaban deliciosas
tan dulces
y tan frías]

El poema *podría* haber sido un mensaje a su mujer. Hay una parodia de este poema realizada por Kenneth Koch:

I chopped down the house that you had been saving to live in next summer.
I am sorry, but it was morning, and I had nothing to do
and its wooden beams were so inviting.

We laughed at the hollyhocks together
and then I sprayed them with lye.
Forgive me, I simply do not know what I am doing.

I gave away the money that you had been saving to live on for the next ten years.
The man who asked for it was shabby
and the firm March wind on the porch was so juicy and cold.

Last evening we were dancing and I broke your leg.
Forgive me. I was clumsy, and
I wanted you here in the wards, where I am a doctor!

[Eché abajo con el hacha la casa que reservabas para pasar el verano.
Lo siento, pero era por la mañana, y no tenía nada que hacer
y sus troncos eran tan invitadores.

Nos reímos juntos de la malvarrosa
y después las rocié con lejía.
Perdóname, es que no sé lo que me hago.

Di el dinero que habías estado ahorrando para vivir los próximos diez años.
El hombre que me lo pidió estaba andrajoso
y el firme viento de marzo en el porche era tan delicioso y frío.

Anoche estuvimos bailando y te rompí una pierna.
Perdóname. Fui muy torpe, y
quería que estuvieras en el hospital, ¡donde soy doctor!]

(Williams era médico además de poeta.) El signo de exclamación final es superfluo, pero la parodia de Koch, además de ser graciosa, realiza un interesante comentario implícito sobre el original de Williams. Parece ver (o pretende ver) el poema de Williams como la búsqueda del perdón de su comportamiento irresponsable y egoísta apelando a los privilegios que le han sido concedidos por su estatus de poeta. Los poetas, eso parece implicarse, creen que se hallan absueltos de las normales constricciones morales. Su egocéntrico culto del sentimiento eleva sus necesidades por encima de los derechos de los otros, y la ingenuidad con la que admiten esto es una muestra de su inmadurez moral. Su tan cacareada sensibilidad es sólo una forma de crueldad.

Quizá los poetas pueden reconocer sus fallos tan prestamente como lo hacen porque saben que, como a niños consentidos, se les va a perdonar. La sensibilidad exquisita de la que se enorgullecen es en realidad una forma de regresión moral. En cualquier caso, la disculpa que da por haberse comido las ciruelas es curiosamente incoherente: pide que se le perdone por haberse tomado las ciruelas apelando al hecho de que resultaron estar deliciosas. Pero eso no lo podía haber sabido él cuando decidió comérselas. ¿Qué hubiese pasado si no llegan a estar deliciosas? Es como decir: «Perdóname por dispararle a tu perro; disfruté muchísimo haciéndolo».

Existe, sin embargo, otro modo de considerar este poema. Consiste en verlo no tanto como un poema sobre el egoísmo infantil de los poetas, sino como un poema sobre la propia naturaleza de la poesía. El poema se presenta en la forma de un mensaje, que es un ejemplo de lenguaje pragmático; y se ocupa de la igualmente pragmática o instrumental acción de guardar fruta en el frigorífico para tomarla de desayuno. Sin embargo, presentar el mensaje en esta forma troceada anula su función pragmática, de modo similar a como el hablante ha ignorado la función pragmática de reservar la fruta para luego. Lo que le atrajo fue la realidad sensorial de las ciruelas mismas, su deleitable frescor y dulzura. Y esto significa que su relación con las ciruelas es más «poética» que instrumental. Podría objetarse que comerse algo es una actividad tan pragmática como guardarlo en la nevera; pero la diferencia es que el poeta «utiliza» las ciruelas poniendo toda su atención en sus propiedades específicas, en vez de, simplemente, comerlas como si le diera lo mismo lo que se tome. Es este hecho el que sustenta su disculpa, y no la mucho más predecible excusa de que estaba hambriento. De hecho, puede que no lo estuviera; el poeta no lo presenta en absoluto como posible exculpación del comportamiento del poeta.

Por tanto, una de las cosas que este poema logra, aparte de fomentar en nosotros reflexiones bíblicas sobre la culpa por comer fruta prohibida, es mostrarnos que lo pragmático y lo poético no siempre se excluyen mutuamente. Esto también ocurre, por cierto, con el concepto de valor de uso de Karl Marx, que implica usar los objetos en formas adecuadas a sus propiedades inherentes. Para Marx, lo contrario de «valor de cambio», que consiste en el uso puramente instrumental de los objetos sin atender a sus características

particulares, no es abstenerse de emplearlos, sino usarlos teniendo en cuenta sus cualidades sensuales. Por tanto, la idea de valor de uso resulta una alternativa tanto al esteta, para el que todo uso supone una profanación, como al ignorante, que no muestra interés por la vida interior de las cosas.

En tanto que los poemas, como las ciruelas, nos proporcionan placer, poseen una cierta forma de función pragmática. Pero ocurre que esta función está íntimamente ligada a su existencia sensorial. No usamos los poemas de modo meramente instrumental, lo mismo que el hablante en el poema no muestra interés por las ciruelas porque tenga hambre. Al igual que su relación con las ciruelas es a un tiempo poética y pragmática, así es el propio texto, que tiene la forma de una nota escrita pero que en sus últimos cuatro versos se ocupa de una forma de intensidad más profunda. «Perdóname» [«Forgive me»], por ejemplo, resulta un poco histriónico, cuando «Lo siento» [«Sorry»] podría también haber sido adecuado. Hay en verdad culpa a la vez que gratificación en el hecho de ser poeta: significa no relacionarse con el mundo como los demás lo hacen, aunque esto (contrariamente a la mitología popular) se deriva del hecho de estar más completamente en consonancia con él, y no por lo opuesto. Koch no está del todo equivocado, entonces: un poeta puede ofrecernos la sensación de frescor y dulzura de las cosas donde posiblemente sólo veríamos el desayuno de mañana; pero lograr eso supone «despragmatizar» el mundo, lo que conlleva sus peligros además de su valor. Normalmente no se le daría la presidencia del comité de ayuda contra el hambre a un poeta.

Lenguaje poético

La parte final de nuestra definición por considerar es «verbalmente inventiva». La frase resulta torpe, pero es probablemente más adecuada que otras formulaciones menos flexibles, tales como «verbalmente autoconsciente». A la poesía se la caracteriza a menudo como lenguaje que dirige la atención sobre sí mismo, o que se centra sobre sí mismo, o (como dice la jerga semiótica) lenguaje en el que el significante predomina sobre el significado. En esta teoría, la poesía es escritura que alardea de su ser material, en vez de, con modestia, no pasar desapercibida delante del sanctasanctórum del significado. Es habla realzada, enriquecida, intensificada.

El único problema de esta teoría es que bastante cantidad de lo que llamamos poesía no se comporta de este modo. Tomemos, por ejemplo, este pasaje del poema de Robert Lowell «My Last Afternoon with Uncle Devereux Winslow» [«La última tarde que pasé con mi tío Devereux Winslow»]:

> My uncle was dying at twenty-nine.
> 'You are behaving like children',
> said my Grandfather,
> when my Uncle and Aunt left their three baby daughters,

and sailed for Europe on a last honeymoon...
I cowered in terror.
I wasn't a child at all –
unseen and unseeing. I was Agrippina
In the Golden House of Nero...
Near me was the white measuring-door
My Grandfather had pencilled with my Uncle's heights.
In 1911, he had stopped growing at just six feet...

[Mi tío se estaba muriendo a los veintinueve años.
«Os estáis comportando como críos»,
decía mi abuelo
cuando mi tío y mi tía dejaron a sus tres niñas pequeñas
y fueron en barco a Europa en una última luna de miel...
Yo me encogía de pavor.
No era un niño ya –
ni veía ni era visto. Yo era Agripina
en la *Domus Aurea* de Nerón...
Junto a mí estaba la puerta blanca
donde mi abuelo marcaba las alturas de mi tío.
En 1911, con uno ochenta, dejó de crecer...]

Podríamos fácilmente imaginar este pasaje escrito en prosa sin que sonase particularmente extraño, a no ser por los sugerentes saltos elípticos en versos como «Yo me encogía de pavor. / No era un niño ya – ni veía ni era visto. / Yo era Agripina / en la *Domus Aurea* de Nerón...». La poesía permite estos súbitos cambios de lógica imaginativa, en la que el lenguaje funciona más por compresión y asociación que por conexiones completamente explicitadas. Pero tanto los primeros cinco versos como los tres últimos podrían aparecer en forma de prosa.

O tomemos estos versos de los *Cantos* de Ezra Pound:

And he came in and said: «Can't do it,
Not at that price, we can't do it».
That was in the last war, here in England,
And he was making chunks for a turbine
In some sort of an army plane;
An' the inspector says: «How many rejects?»
And Joe said: «We don't get *any* rejects, our...»
And the inspector says: «Well then of course
you can't do it».

[Y entró y dijo: «No podemos hacerlo,
no a ese precio, no lo podemos hacer».

Eso fue durante la última guerra, aquí en Inglaterra,
y él estaba haciendo partes de una turbina
para algún tipo de avión militar;
Y el inspector dice: «¿Cuántos trozos de chatarra?»
y Joe contesta: «No usamos *chatarra*, nuestra...»
y el inspector dice: «Entonces claro que
no podéis hacerlo».]

Parecería que es ir demasiado lejos si vemos que este tipo de objeto supone una peculiar autoconsciencia verbal, del tipo que uno puede encontrar, por ejemplo, en casi todo Gerard Manley Hopkins:

I caught this morning morning's minion, King-
dom of daylight's dauphin, dapple-dawn-drawn Falcon, in his riding
Of the rolling level underneath him steady air, and striding
High there, how he rung upon the rein of a wimpling wind
In his ecstasy!...

(«The Windhover»)

[Vi esta mañana al secuaz de la mañana, delfín
del reino del día, halcón perfilado moteado de amanecer, en su remontar
el nivel ondulante del aire quieto bajo él, y a horcajadas
allá arriba, ¡cómo sujetaba la rienda del viento vestido con manto
en su éxtasis!...

(«El surcador del viento»)]

Lo cierto es que éste es un exótico ejemplo del juego del significante, del lenguaje centrado llamativamente sobre sí mismo. Éste es el tipo de cosas que nos encontramos en ciertos usos métricos:

Mine eyes have seen the glory of the coming of the Lord:
He is trampling out the vintage where the grapes of wrath are stored...
(Julia Ward Howe, «Battle-Hymn of the Republic»)

[Mis ojos han visto la Gloria de la venida del Señor:
pisa con desprecio la cosecha de las uvas de la ira...
(Julia Ward Howe, «Himno de batalla de la república»)]

... While I nodded, nearly napping, suddenly there came a tapping,
As someone gently rapping, rapping at my chamber door.
«'Tis some visitor», I murmured, «tapping at my chamber door –
Only this and nothing more».

(Edgar Allan Poe, «The Raven»)

[... Mientras cabeceaba, casi durmiendo, de pronto se oyeron golpes
de alguien llamando, llamando despacio a la puerta de mi habitación.
«Alguna visita», murmuré, «llamando a la puerta de mi habitación:
sólo eso, eso y nada más».
(Edgar Allan Poe, «El cuervo»)]

I went into a public- 'ouse to get a pint o'beer.
The publican 'e up an' sez, «We serve no red-coats here».
The girls be'ind the bar they laughed and giggled fit to die,
I outs into the street again an' to myself sez I:
O it's Tommy this, an' Tommy that, an' Tommy, go away';
But it's «Thank you, Mister Atkins», when the band begins to play...
(Rudyard Kipling, «Tommy»)

[Entré en el pub en busca de una pinta de cerveza.
El dueño me miró y dijo: «No servimos a casacas rojas».
Las muchachas de la barra se morían de la risa,
y yo, camino de la calle otra vez, me decía:
Vaya, dicen Tommy esto, Tommy lo otro, y Tommy fuera de aquí
pero cuando suena la banda todo es «Gracias, señor Atkins»...
(Rudyard Kipling, «Tommy»)]

By the shores of Gitche Gumee,
By the shining Big-Sea-Water,
Stood the wigwam of Nokomis,
Daughter of the Moon, Nokomis...
(Henry Wadsworth Longfellow, «The Song of Hiawatha»)

[En las costas de Gitche Gummee,
junto al brillante Mar Grande,
estaba la tienda de Nokomis,
Hija de la luna, Nokomis...
(Henry Wadsworth Longfellow, «Poema de Hiawatha»)]

Metros como éstos forman bastante estruendo, haciendo difícil que se oiga el sentido entre el ruido constante. Hacen que parezca que estos poemas tratan en realidad de sí mismos. Llevado al extremo, este tipo de poema se vuelve ripioso.

La idea moderna de la «materialidad del significante» –de que la palabra tiene su propia textura, tono y densidad, de la que la poesía se aprovecha más completamente que ningún otro arte verbal– se ejemplifica en inglés mejor, no por un poeta moderno, sino por John Milton:

... There was a place
(Now not, though Sin, not Time, first wrought the change)
Where Tigris, at the foot of Paradise,
Into a gulf shot underground, till part
Rose up a fountain by the Tree of Life.
In with the river sunk and with it rose
Satan, involved in rising mist; then sought
Where to lie hid. Sea he had searched and land,
From Eden over Pontus, and the pool
Maeotis, up beyond the river Orb;
Downward as far Antarctic; and, in length,
West from Orontes to the ocean barred
At Darien, thence to the land where flows
Ganges and Indus...

(*Paradise Lost*, Book 9)

[... Hubo un lugar
(ya no, aunque el Pecado trajo, no el Tiempo, ese cambio)
donde el Tigris, a los pies del Paraíso,
se filtraba bajo tierra, hasta que surgía
en forma de fuente junto al Árbol de la Vida.
En el río se hundió, y con él resurgió
Satán, envuelto en neblina creciente; buscó
dónde esconderse. Recorrió el mar y también la tierra,
del Edén a Ponto, y al lago
Maeotis, más arriba del río Orbe;
tan abajo como la antártica; y en extensión
más al oeste de Orontes hasta el océano acabado
en Darien, y de ahí a la tierra por la que fluyen
el Ganges y el Indo...

(*Paraíso perdido*, Libro noveno)]

Leer versos como éstos constituye casi un esfuerzo físico, mientras nuestros ojos luchan por desenredar la intrincada sintaxis y procurarse paso por entre el matorral espinoso de los nombres propios. Desde el momento en que «Satan» se nos aparece dramáticamente mientras vamos del verso sexto al séptimo, se nos hace necesario mantener firmemente en nuestra cabeza el sentido de los versos mientras recorremos los giros y las vueltas en el laberinto gramatical de Milton. El verso blanco nos ralentiza, obligándonos a experimentar la celebrada música miltoniana con todo su exaltado virtuosismo retórico. Desde «Sea he had searched and land» [«Recorrió el mar y también la tierra»] hasta «Ganges and Indus», parecemos estar recreando los vagabundeos de Satán en los insospechados desplazamientos y giros de la sintaxis y la poco clara acumulación de oraciones, enviadas en una dirección infructuosa

sólo para dirigirse a otra. Hay una compleja interacción entre la métrica y la voz enunciadora, pues cada una entreteja su avance con la otra. La voz enunciadora se desenvuelve a través del esquema métrico con la extrema flexibilidad y variación típica del verso blanco inglés; pero el tono elevado del fragmento sobrevive altivamente a todos estos ágiles giros y vueltas sintácticos.

Los poetas son, por tanto, los materialistas del lenguaje. A pesar de eso, mucha poesía cultiva las virtudes de la claridad y la transparencia. Esto se da especialmente en la poesía inglesa del siglo XVIII, que muestra las virtudes ilustradas de la claridad, equilibrio y exactitud; pero esto también se puede decir, por diferentes razones, de buena parte de la poesía moderna y posmoderna. La modernidad, entre otras cosas, refleja una crisis de fe en el lenguaje. Hay escepticismo hacia la metáfora extravagante y el gesto verbal histriónico en un periodo histórico que tiene buenas razones para sospechar de la retórica manipulativa, venga ésta de los autócratas o de los anunciantes. También se da desconfianza del lenguaje en un periodo en el que la experiencia parece o demasiado compleja o demasiado horrible para darle una expresión adecuada. De hecho, tal desconfianza en el lenguaje, o al menos en su irredimible forma cotidiana, puede estar detrás de la intensificación febril que Hopkins realiza. Para algunos escritores modernos, hace falta aplicar sistemática violencia al lenguaje si queremos conseguir alguna verdad de él, al igual que para los autoritarios hace falta castigar físicamente a los niños hasta que pierdan la consciencia si queremos asentar algunos valores en ellos.

El siguiente pasaje de Jonathan Swift, de «Verses on the Death of Dr. Swift» [«Versos a la muerte del Dr. Swift»], en el que el autor analiza su propia obra, es un modelo de claridad ilustrada:

> Perhaps I may allow the Dean
> Had too much satire in his vein;
> And seemed determined not to starve it,
> Because no age could more deserve it.
> Yet malice never was his aim;
> He lashed the vice, but spared the name;
> No individual could resent,
> Where thousands equally were meant;
> His satire points to no defect,
> But what all mortals may correct...
>
> [Quizá puedo conceder que el deán
> tenía exceso de sátira en sus venas;
> y parecía decidido a no guardársela
> porque ninguna época la merecía tanto.
> Pero nunca lo movió la maldad;
> azotaba al vicio, pero no decía de quién;
> nadie podía darse por aludido

cuando se trataba a miles igual;
su sátira se dirige sólo a unos defectos,
los que los mortales pueden corregir...]

Esto es poesía por la rima, la métrica, la economía y la intención del efecto verbal; pero no hay en absoluto autoconciencia verbal en ella. Y se puede decir lo mismo de un poema de un compatriota posterior de Swift, Bernard O'Donoghue:

Stumbling my fingers along the shelves,
I observe an interesting thing: books
I have had for more than thirty years
Feature my name in proud fountain-pen.
Now I'm reminded of it, I recall
Practising on rough paper to reach
Such a convincing dash of signature.

For a while they went slantwise,
In legible ballpoint; then anywhere,
With any implement: rollerpoint, red even.
Recently I am perturbed to find
I've started to sign in pencil. HB,
Naturally; but will the time come
When less permanent leads will do?
2B, 3B, 4B...

(«Pencil It In»)

[Tropezando mi mano por las estanterías
he observado un hecho curioso: libros
que he tenido por más de treinta años
llevan mi nombre en orgullosa estilográfica.
Ahora me viene a la mente, y me acuerdo
de practicar en papel rugoso para lograr
una rúbrica en la firma tan convincente.

Por un tiempo fueron inclinadas,
legibles en bolígrafo; después, de cualquier
manera, con cualquier utensilio: rotulador, incluso rojo.
Últimamente me inquieta darme cuenta
de que he empezado a firmar con lápiz. HB,
por supuesto; pero ¿va a llegar el momento
en que otras minas más blandas me sirvan?
2B, 3B, 4B...

(«Escríbelo con lápiz»)]

Este poema tiene el tono comedido de mucha de la poesía moderna, animado por alguna que otra aliteración discreta («Stumbling»/«shelves», «Feature»/«fountain-pen»). Se da la ocasional floritura verbal en «Such a convincing dash of signature» [«una rúbrica en la firma tan convincente»], donde el poema, como en un homenaje a la desenvoltura de la firma del poeta de joven, alcanza brevemente la grandiosidad de un pentámetro yámbico. Y «stumbling» [«tropezando»] es una buena palabra con la que iniciar un poema sobre envejecer. Sin embargo, de nuevo, no puede afirmarse que nada de esto refleje la preponderancia del significante sobre el significado, o la textura del lenguaje sobre su sentido. No es el tipo de material que uno encuentra en el peor Algernon Charles Swinburne, lo que sin duda se agradece:

Come with bows bent and with emptying of quivers,
  Maiden most perfect, lady of light,
With a noise of winds and many rivers,
  With a clamour of waters, and with might;
Bind on thy sandals, O thou most fleet,
Over the splendour and speed of thy feet;
For the faint east quickens, the wan west shivers,
  Round the feet of the day and the feet of the night.
(«Atalanta in Calydon»)

[Venid con los arcos tensos y vaciando el carcaj,
  doncella la más perfecta, señora de la luz,
con el sonido del viento y de muchos ríos,
  con el clamor de las aguas, y con lo que sea;
anudad vuestras sandalias, oh, vos, tan efímera,
con el esplendor y la rapidez de vuestro paso;
pues el tenue este avanza, y el pálido oeste se estremece,
  a los pies del día y los pies de la noche.
(«Atalanta en Calydon»)]

Nadie puede negar que esto sea poesía, y ése es precisamente su problema. A la manera simbolista, la narcótica música de las palabras contribuye a sofocar el sentido. Se encuentran versiones más extremas de este efecto en la poesía *nonsense* [sin sentido] como el poema de Lewis Carroll «'Twas brillig, and the slithy toves» («Era dol, y los léguimos seperes»], que es en realidad un poema simbolista. Quizá no esté tan mal que Swinburne desdibuje el sentido, pues no hay mucho de él que ofrecer. Ese último verso, tan afectadamente «bello» es intelectualmente vacuo (¿cómo pueden el día y la noche tener pies?), y es difícil de comprender cómo se pueden anudar unas sandalias a la rapidez. A pesar de su respetuosa respiración anhelante, el pasaje resulta perfectamente cerebral: «With a

noise of winds and many rivers» [«con el sonido del viento y de muchos ríos»] es una vaga abstracción, y «with might» [«con lo que sea»] un añadido notablemente torpe. «Faint east» [«tenue este»] y «wan west» [«pálido oeste»] no son más que fichas verbales que se pueden intercambiar entre sí y colocar en lugar de una observación auténtica. El pasaje esté lleno de gestos recargados y vacío de sustancia.

La poesía usa el lenguaje de formas sorprendentes u originales; pero no lo hace todo el tiempo, y, en todo caso, eso no es exactamente lo mismo que una constante atención sobre el significante. Esto se pasa por alto en las teorías literarias para las que la palabra «poético» significa meramente «verbalmente autoconsciente». Así que «verbalmente inventivo», aunque sea un término vago, tendrá que servirnos. La palabra «inventivo» es aquí factual más que evaluativa: no quiere decir que un poema sea siempre exitosamente inventivo, puesto que esto eliminaría la posibilidad de que se dé mala poesía.

Hemos comprobado que al fragmentar un texto en versos sobre la página se invita a tomarlo como ficción. Pero también es una indicación de que hay que prestar una atención particular al lenguaje mismo: experimentar las palabras como acontecimientos materiales, en vez de mirar por entre ellas en busca del sentido. En la mayoría de la poesía, sin embargo, lo importante no es experimentar la palabra en vez del sentido, sino responder a los dos al mismo tiempo, o captar algún vínculo interno entre ellos. Ser sensible más de lo usual al lenguaje no necesariamente implica que el lenguaje en cuestión esté especialmente «resaltado». Un poema puede ser verbalmente inventivo sin llamar la atención escandalosamente sobre tal hecho. Los poemas se diferencian, por decirlo así, por el ratio que establecen entre significante y significado. Lo mismo hacen las escuelas de poesía, o las diferentes épocas culturales, o diferentes obras del mismo autor. Esto ha sido casi totalmente ignorado por los formalistas rusos, los cuales fueron el primer grupo de críticos modernos que definió la poesía como un exceso de significantes con respecto a los significados, y a quienes ahora vamos a referirnos.